پژوهشنامه خراسان بزرگ

شماره ۴۲ بهار ۱۴۰۰
No.42 Spring 2021
۲۷-۴۸

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۸/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۲۰

تحلیل مضمونی و نمادهای تصویری نگاره مویه پسر بر مرگ پدر، نسخه منطق‌الطیر مکتب هرات تیموری

تکتم حسینی: مربی گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران

جمال عربزاده: استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (jamalarabzadeh@yahoo.com)

فرزانه فرخ‌فر: استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران (farrokhfar@neyshabur.ac.ir)

چکیده

مسئله پژوهش حاضر بر تحلیل رمزگان تصویری یکی از مهم‌ترین نگاره‌های وابسته به مضامین ادب عرفانی در عصر تیموری اختصاص دارد. این مسئله از آنجا ناشی می‌شود که از نیمه قرن نهم هجری، همزمان با رشد و گسترش عرفان و تصوف و همچنین شکوفایی مکاتب کتاب‌آرایی ایران در عصر تیموریان، به مصورسازی متون عرفانی توجه ویژه‌ای شد. ازجمله این آثار، نسخه منطق‌الطیر عطار موجود در موزه متروپولیتن است که از نسخ مصور نفیس با مضمون عرفانی به شمار می‌رود و تعدادی از نگاره‌های آن، ازجمله نگاره «مویه پسر بر مرگ پدر» منسوب به کمال‌الدین بهزاد و حاوی لایه‌های معنایی عمیقی است. این پژوهش قصد دارد ریشه‌های مضمونی و رمزگان تصویری نگارهٔ مذکور را به‌عنوان منتخب نگارگری مضامین عرفانی در مکتب هرات تیموری، شناسایی و موردمطالعه قرار دهد. پرسش این است که در این نگاره، آزادی عمل هنرمند در پرداخت به مضمون و کاربست رمزگان تصویری تا چه میزان بوده است؟ نتایج تحقیق مبین این است که فضای حاکم و باورهای صوفیانه عصر تیموری تا حد بسیاری بر شکل‌گیری نگاره و انتخاب نمادها تأثیرگذار و رمزگان تصویری غنی همچون رنگ، نقشمایه‌ها، فقدان سرپوش، آرامگاه، مار و پرندگان، درخت چنار و نهر در نگاره به‌کاررفته است که گاه ریشه در باورهای مذهبی و گاه نشأت یافته از فرهنگ هستند. این پژوهش به روش تاریخی-تحلیلی و شیوه جمع‌آوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است.

واژگان کلیدی: عصر تیموری، مکتب نگارگری هرات، ادبیات عرفانی، منطق‌الطیر

Abstract

The subject of the present study concerns the analysis of visual codes-- on one of the most important paintings that relates to the themes of mystical literature in the Timurid era. . This issue arises from the fact that from the middle of the ninth century AH, simultaneous with the growth and development of mysticism and Sufism, as well as the flourishing of Iranian book schools in the Timurid era, special attention was paid to the illustration of mystical texts. Among these works, Attar's Manteq al_tayr is available at the Metropolitan museum of art, which is one of the masterpieces of the Herat school paintings and also is an exquisite illustration with a mystical theme. A number if it's paintings including " the boy′ cry over his father's death" is attributed to master Kamaluddin Behzad and contains deep semantic layers . This study intends to identify and study thematic roots and pictorial codes of the mentioned painting as a selection of painting mystical themes in Herat Teymouri school..The question is: to what extent has been the artist's freedom of action in the content, application and visual codes, in the painting of" The boy′s cry over his father's desth "The result of the research demonstratd that the prevailing atmosphere and Sufi brliefs of the Timurid era have influenced to a large extent, the formation of image and the choice of symboles and rich visual codes such as color, motif, lack of cover, tomb, snake and birds sycamore tree and creek that are used in the painting. Sometimes they are rooted in religious beliefs and sometimes they're derived from culture .This research is done in an analytical historical way and the method of data collection is library information.

Keywords: Literature, Mantiq al_tayr, The boy′s cry over his father's death

*نویسنده مسئول مکاتبات: (toktamhusseini@gmail.com)

مقدمه

نگارگری به‌عنوان یکی از ابزارهای بیانی قدرتمند از دیرباز موردتوجه حامیان هنر بود و همگامی آن با ادبیات فارسی باعث خلق آثاری بی‌بدیل شد. در این میان، سلیقه هنرپروران و شرایط سیاسی-اجتماعی حاکم بر جامعه تا حد بسیاری در جهت‌دهی به هنرمندان و انتخاب نوع ادبی دخیل بوده است. انواع متون حماسی، تاریخی و عاشقانه از اقبال بسیاری برخوردار بود و بارها مصور گردید، اما در این بین متون عارفانه سهم کمتری داشتند که به احتما فراوان عدم‌حمایت دربار، پیچیدگی در معنا و مفاهیم انتزاعی این نوعِ ادبی، از دلایل اصلی این مهجوریت بود. درعین‌حال منطق‌الطیر عطار یکی از استثنائاتی است که در چند برهه از تاریخ کتاب‌آرایی، بالاخص در عصر تیموریان، موردتوجه قرار گرفت و مصور گردید. رواج و گسترش صوفیگری در عصر تیموری یکی از دلایلی است که در شکل‌دهی سلیقه ادبی دربار تأثیرگذار بود. حضور بزرگانی همچون امیر علیشیر نوایی، عبیدالله احرار، عبدالرحمان جامی و نیز قدرت بی‌چون و چرای نقشبندیه و نفوذ ایشان در دربار، همگی در گرایش به عرفان مؤثر بود. یکی از درخشان‌ترین نسخ مصور عرفانی این عصر، نسخه منطق‌الطیر ۸۸۸ق است که ۳ نگاره آن، منسوب به کمال‌الدین بهزاد است. نگاره مویه پسر بر مرگ پدر، یکی از شاهکارهای این نسخه به شمار می‌آید که به دلیل نمادپردازی و لایه‌های معنایی عمیق موجود، می‌توان از آن به‌عنوان منتخب نگارگری مضامین عرفانی در مکتب هرات تیموری نام برد. در این پژوهش تمرکز اصلی بر خوانش رمزگان تصویری در نگاره مذکور به‌عنوان منتخب نگارگری متون عرفانی عهد تیموری است. از این‌رو در پژوهش حاضر با تأکید بر آیات قرآن کریم، روایات اسلامی و باورهای رایج جامعه خراسان در عصر تیموری، بر شناسایی و ریشه‌یابی مضامین، عناصر و نمادهای مورد استفاده در نگاره کوشش شده است. مسئله تحقیق این است که در این نگاره، آزادی عمل هنرمند در پرداخت به مضمون و کاربست رمزگان تصویری تا چه میزان بوده است؟ فرضیات پژوهش بر این نکته تأکید دارد که احتمالاً نگارگر به‌درستی با آموزه‌های دینی و صوفیانه آشنا بوده است. او از یک‌سو به آموزه‌های مرتبط اشاره دارد و از دیگر سو با شناخت و تسلط کامل بر تکنیک، اثری را خلق کرده که علاوه بر کاربست سنت‌های نگارگری، در شیوه نمایش موضوع، بدعتی نهاده که حاوی اطلاعات دقیقی از رسوم عامه مردم آن روزگار است.

پیشینه پژوهش

جستجوهای انجام‌شده در شناسایی تحقیقاتی مرتبط با مصورسازی متون عرفانی (به ویژه نسخه منطق‌الطیر) در نگارگری ایرانی، به چند منبع منتهی گردید. مهم‌ترین و نزدیک‌ترین منبع مرتبط به این پژوهش، مقاله *تحلیل نشانه-معناشناختی سوگ‌نگاره سوگواری پسر در مرگ پدر* است که با ارائه ساز و کاری در تولید معنا و اثبات تقابل‌های دوگانه مفهومی در نگاره، با استناد به روابط فرم‌ها، اثر را به جهانی فرامادی مرتبط می‌سازد. بنابراین، پژوهش فوق‌الذکر نظری بر تحلیل نشانه‌های تصویری و مضامین آن‌ها در اثر نداشته است. در کتاب *از بهزاد تا رضا عباسی* به نسخه منطق‌الطیر مکتب هرات اشاره‌شده، اما در پاسخ به مسئله تحقیق، تحلیلی صورت نپذیرفته است. در *بررسی نگاره‌های منطق‌الطیر عطار در مکتب هرات* بیشتر گردآوری تاریخی از مکتب هرات ارائه‌شده و پژوهشگر به شیوه‌ای ساختاری و فرمالیستی به مطالعه بصری چهار نگاره از این نسخه همت گمارده که یکی از این نگاره‌ها، اثر موردبحث در این پژوهش می‌باشد، اما به بعد تحلیلی و مضمونی اثر توجهی نشده است. مرضیه پیراوی‌ونک و میثم رضایی‌مهوار در مقاله *منطق‌الطیر عطار در آیینه نگارگری ایرانی* پس از اشاره‌ای کوتاه به شعر عرفانی، از سه نسخه مصور منطق‌الطیر یاد کرده و توضیحاتی اجمالی ارائه نموده‌اند. مقاله سوتیوچوفسکی دربردارنده توضیحات مفیدی درباره نسخ مصور منطق‌الطیر مکتب هرات است که به دلیل گستردگی موضوع اشاره توصیفی کوتاهی به نگاره مویه پسر بر مرگ پدر شده است. در پژوهشی که ارنست گروبه در زمینه گنجینه هنر اسلامی موجود در موزه متروپولیتن ارائه داده است، اشاراتی بسیار مختصر به نسخه منطق‌الطیر و نگاره موردنظر شده، اما در شناسایی ریشه‌های مضمونی عرفان کوششی صورت نگرفته است. اهمیت عصر تیموری به‌عنوان یکی از مهم‌ترین اعصار در مصورسازی مضامین عرفانی که موجب بسط آن در دیگر کارگاه‌های کتاب‌آرایی شده و شیوه مصورسازی مکتب هرات

به‌عنوان الگوی دیگر سرزمین‌ها اقتباس‌شده، در برخی پژوهش‌های غربی مدنظر قرارگرفته است (Necipoğlu, 1990؛ Uluç, 2008). برخی دیگر از پژوهش‌ها به‌طور موردی به الگوبرداری از نسخه منطق‌الطیر مکتب هرات اشاره‌کرده‌اند که در مکاتب بیگانه مدنظر بوده است (Bağcı, 2004)؛ مایکل بری در بخشی از کتاب خود به نقش و ارتباط اندیشه عرفانی و تفکر جامی در شکل‌گیری ذهنیت بهزاد در ترسیم برخی از نگاره‌ها اشاره کرده و به نگاره‌ای که بهزاد پیش از نگاره موردبحث این پژوهش تصویر کرده (تصویر ۲۰)، پرداخته است (Barry, 2004: 318؛ به نقل از سیدرضوی و زاویه، ۸۱:۱۳۹۸). در شکل‌گیری ذهنیت بهزاد این منابع نیز تنها به معرفی مصورسازی متون عرفانی در عصر تیموری اشاره داشته‌اند و تحلیلی بر کیفیت نگاره‌های ممتاز این مکتب ارائه نداده‌اند. از این‌رو پژوهش حاضر با نظر به مسائل سیاسی و اجتماعی و باورهای مذهبی حاکم بر هرات دوره تیموری، با رویکردی جدید، در پی نفوذ به لایه‌های معنایی اثر بوده و با شناسایی و تحلیل نمادهای موجود در نگاره به این امر دست‌یافته است.

روش پژوهش

این پژوهش از حیث ماهیت بنیادین و از نظر روش تاریخی-تحلیلی است و در زمره پژوهش‌های کیفی قرار می‌گیرد. شیوه گردآوری مطالب کتابخانه‌ای-اسنادی است. جامعه آماری تحقیق منحصراً بر نگاره مویه پسر بر مرگ پدر موجود در نسخه منطق‌الطیر ۸۸۸ق (موزه متروپولیتن نیویورک) مکتب نگارگری هرات عصر سلطان حسین بایقرای تیموری محدود می‌شود و بر خوانش عناصر بصری و نشانه‌های تصویری تأکید دارد.

اوضاع سیاسی اجتماعی هرات از حمله تیمور تا عصر سلطان حسین بایقرای

خراسان دوره تیموری که نزدیک به یک سده تحت حکومت مردانی از نژاد ترک بود، پس از ویرانی‌های فراوان تیمور، با توجه خاص وراث سلطنت به هنر و فرهنگ رو به آبادانی گذارد. پس از نیم‌قرن سازندگی شاهرخ و الغبیگ، جنگ‌های شاهزادگان و حکام تا ده سال دوام یافت، «تا سرانجام یکی از نوادگان تیمور موسوم به حسین بایقرا به کمک یاران خود، در هرات به سلطنت رسید و نظام‌الدین امیرعلیشیر را که از دانشمندان زمان بود به وزارت خود برگزید» (راوندی، ۳۶۱:۱۳۵۴). سلطان حسین در ۸۷۴ق به پادشاهی رسید و در مدت سی و هشت سال حکومتش، به همراه امیرعلیشیر نوایی از حامیان بزرگ هنرمندان محسوب می‌شد و شمار کثیری از ایشان را به دربار خود فراخواند. از ویژگی‌های مهم این دوره «پیوند تشیع و تصوف بود که با ایجاد نوعی افکار عمومی مذهبی، دربار را با جامعه پیوند داده بود»(آژند، ۲۲۴:۱۳۸۷). همگامی هنر و تصوف سبب گردید هنرمندان بیش از گذشته به ادبیات عرفانی بپردازند. این امر محرکی برای صعود ناگهانی تصویرسازی‌های متون عرفانی و رمزگونه بود.

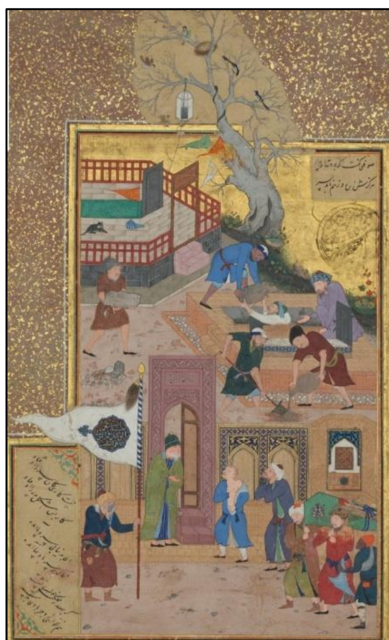
نسخه مصور منطق‌الطیر عطار، مکتب نگارگری هرات تیموری (۸۸۸ ق)

منطق‌الطیر عطار یکی از انواع ادبیات عرفانی است که مصورسازی آن، در مکتب هرات تیموری موردتوجه خاص دربار و حامیان هنر واقع گردید. «شعر عارفانه و تعلیمی منطق‌الطیر، روح حاکم محفل هرات را در این دوره به‌خوبی نشان می‌دهد» (بینیون و دیگران، ۳۴۰:۱۳۷۸). نسخه مصور منطق‌الطیر (کتابت ۸۸۸ق) موجود در موزه متروپولیتن نیویورک (بخش هنر اسلامی شماره ۶۳/۲۱۰) دربردارنده قلم سلطان‌علی مشهدی، چند نگاره از بهزاد و عنوانی تذهیب‌کاری شده با امضای زین‌العابدین است (Hillenbrand, 2007:158). این اثر تا دوره صفویان به‌صورت ناتمام باقی ماند تا سرانجام به دستور شاه‌عباس اثر کامل و وقف آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی شد و واژه وقف بر روی هشت نگاره آن ممهور گردید[1] (Swietochowski, 1976: 153).

---

۱. سرانجام بنا به‌فرمان شاه‌عباس اول در ۱۰۱۸ق در کتابخانه سلطنتی، کار بر روی این نسخه از سر گرفته شد و چنان چه سویتوچوفسکی اظهار می‌دارد، صفحهٔ اول این نسخه به‌فرمان شاه‌عباس حذف و دست‌نوشته دیگری جایگزین آن شد. در این صفحه نام سفارش‌دهنده یا شخصی که اثر به او اهدا شده، وجود داشته است. شمسه آغازین و نام سفارش‌دهنده که در صفحه

نگاره مویه پسر بر مرگ پدر: در هنگام کتابت نسخه منطق‌الطیر ۸۸۸ق جایی برای هشت نگاره در نظر گرفته شده بود که در دوره تیموری تنها چهار نگاره از آن اجرا گردید؛ از چهار نگاره تصویر شده در این دوره سه نگاره غرق شدن مرد ریشو، شیخ مهنه و پیرمرد روستایی، مویه پسر بر مرگ پد» منسوب به بهزاد می‌باشد (اشرفی، ۱۳۹۶:۱۶). نگاره «مویه پسر بر مرگ پدر» یکی از سه نگاره‌ای است که به قلم بهزاد در ۸۹۲ق ترسیم شده است. محل قرارگیری این نگاره در نسخه، صفحه ۳۵ و در سمت راست می‌باشد و متن مربوط به آن در صفحه مقابل و سمت چپ قرار گرفته است (تصویر ۱).



تصویر ۱: نگاره مویه پسر بر مرگ پدر (URL 1)

تحلیل ویژگی‌های مضمونی و تصویری نگاره «مویه پسر بر مرگ پدر»

تحلیل مضمونی: منطق‌الطیر قالبی روایت در روایت دارد؛ به این شکل که حکایت مربوط به این نگاره پاسخ هدهد به بهانه‌جویی یکی از این پرندگان است که مدعی ترس از مرگ بوده و راه سفر را طولانی می‌داند. «من زاد و برگ این راه را ندارم و این‌چنین که دل من از مرگ ترسان است در نخستین منزل جانم برمی‌آید» (ثروتیان، ۱۳۷۸: ۱۱۴-۱۱۳). هدهد در ابتدا حکایت ققنوس و سپس حکایت «مویه پسر بر مرگ پدر» را روایت می‌کند. نگاره «مویه پسر بر مرگ پدر» شصت و ششمین حکایت از منطق‌الطیر است که با آبرنگ ضخیم، طلا و نقره بر روی کاغذ مصور شده است. این حکایت نیز چون بسیاری از حکایات منطق‌الطیر روایتگر گفتگوی بین دو شخصیت می‌باشد. بیتی که در کادر بالا و سمت راست نگاره نوشته‌شده سومین بیت حکایت است که ادامه آن در پایین و سمت چپ اثر قابل‌مشاهده است.

صوفی‌ای گفت آن‌که او بودت پدر
هرگزش این‌روز هم نامد به سر
نیست کاری کان پسر را اوفتاد
کار بس مشکل پدر را اوفتاد
ای به دنیا بی‌سر و پا آمده
خاک بر سر باد پیمای آمده
گر به صدر مملکت خواهی نشست
هم نخواهی رفت جز بادی به دست (عطار، ۱۳۸۸: ۱۷۶-۱۷۷)

اول نسخ خطی جای داشته، ویژگی است که از سده هفتم هجری ابداع و مورد استفاده قرار گرفت و از آن پس و در دوره‌های بعد جزئی جدانشدنی از نسخه خطی گشت (Swietochowski،153 :1987).

در ارتباط با موضوع نگاره و حکایتی که هنرمند بر اساس آن اثر را آفریده است، نظر دیگری نیز وجود دارد. بر اساس این دیدگاه، نگاره مرتبط به روایت یازدهم منطق‌الطیر و پرسش از گورکن می‌باشد (گری، ۱۳۸۴: ۹۸). این حکایت در منطق‌الطیر آمده است.

یافت مردی گورکن عمری دراز

سایلی گفتش که چیزی گوی باز

تا چو عمری گور کندی در مغاک

چه عجایب دیده‌ای در زیر خاک؟

گفت این دیدم عجایب حسب‌حال

کاین سگ نفسم همی هفتاد سال

گور کندن دید و یک ساعت نمرد

یک‌دمم فرمان یک طاعت نبرد (عطار، ۱۳۸۸: ۱۵۹)

احتمالاً منظور آن، بخش بالایی نگاره است که افرادی را مشغول ساختن قبر نشان می‌دهد. چراکه پذیرش این نکته که نگاره شرح گفتگویی با گورکن است منطقی نمی‌نماید، به این دلیل که اشعار درون کادرهای بالا و پایین نگاره مربوط به حکایت مویه پسر بر مرگ پدر است و نه حکایت گورکن و سائل. نکته‌ای که در این خصوص باید بدان اشاره داشت، ویژگی خاص نگاره‌های بهزاد در این نسخه است. سه اثر بهزاد در این نسخه، با قالبی ویژه ترسیم‌شده‌اند. به این صورت که هنرمند اثر را به دو بخش تقسیم و در هر بخش به یک حکایت پرداخته است (عربزاده و حسینی، ۱۳۹۵: ۴۱). بهزاد که مبدع خلق فضاهای روزمره است با هنرمندی و فراست توانسته فضایی به‌ظاهر عادی و روزمره را با مفاهیم عرفانی همسو سازد. در این نگاره و با انتخاب این حکایات از سویی به سرکشی نفس و باورناپذیری مرگ و از سمتی دیگر به نزدیکی و گریزناپذیری از آن اشاره کرده است.

تحلیل ویژگی‌های تصویر: این نگاره در صفحه‌ای به‌اندازه ۲۱،٦×۳۳ سانتیمتر ترسیم شده و کادر نگاره در ابعاد ۱٤×۲٤،۸ سانتیمتر تقریباً در مرکز صفحه قرار دارد. حدفاصل میان کادر بیرونی نگاره تا لبه صفحه به حاشیه‌ای طلا افشان مزین شده است. آنچه نگارگر بر اساس این ابیات به تصویر کشیده، بازگوکننده آیین سوگواری و مراسم تدفین در سده نهم ه.ق است. فضا در این اثر به دو بخش داخل و بیرون قبرستان تقسیم‌شده و رابط بین این دو بخش دری باریک و کوچک در سمت چپ نگاره است. فضای بیرونی اثر که تقریباً نیمی از کل کادر را در برگرفته نمایش‌دهنده معماری و تزئینات، آیین سوگواری و صف مشایعت‌کنندگان است. هنرمند در این بخش هفت فیگور را ترسیم کرده است. فضای داخل قبرستان که در نیمه بالایی کادر قرار دارد نمایشگر کارگرانی مشغول ساخت قبر، یک درخت و نهر آب، آسمان طلایی و چند قبر است. در ساختار این نگاره، فضا به دو بخش داخل و بیرون قبرستان تقسیم می‌شود، در هر یک از این قسمت‌ها می‌توان الگوهایی موازی را برای حرکت متصور شد؛ الگوهایی که بر اساس خطوط مورب و حلزونی تعریف‌شده (تصویر ۲) و در حالتی کلی‌تر با خطوط مورب متقاطع، فرمی جامع از پویایی نگاره را به نمایش گذاشته است (تصویر ۳).



تصویر ۲: ترکیب‌بندی موازی حلزونی و مورب (سیدرضوی و زاویه، ۸۴:۱۳۹۸)



تصویر ۳: نوع حرکت و پویایی در نگاره مویه پسر بر مرگ پدر

تحلیل نمادهای تصویری: در ریشه‌یابی نمادهای تصویری موجود در نگاره مویه پسر بر مرگ پدر، لازم است که ابتدا نگاره بر اساس حکایت تقسیم‌بندی و سپس فضاهای مختلف آن بررسی گردد. این فضاها به ترتیبِ بررسی، شامل فضای بیرونی و فضای اندورنی قبرستان می‌گردند که در ادامه توضیحات هر بخش آمده است:

فضای بیرونی قبرستان: این بخش (تصویر ۴) در قسمت پایین کادر نگاره قرار دارد و احساس سنگینی بیشتری نسبت به فضای اندرونی دارد. در این بخش چندین عنصر تصویری وجود دارد که تعدادی از آن‌ها نمایانگر رسوم است و تعدادی حاوی نمادهایی؛ که به ترتیب بررسی عبارت‌اند از شخصیت‌ها و شیوه سوگواری، رنگ، فقدان سرپوش، تابوت، نقشمایه‌ها و شیوه اجرا. توضیح لایه‌های توصیفی و معنایی هرکدام از این موارد بدین شرح است:



تصویر ۴: عناصر تصویری فضای بیرونی قبرستان در نگاره مویه پسر بر مرگ پدر

شخصیت‌ها و شیوه سوگواری

در تحلیل رمزگان عناصر بصری موجود در فضای بیرونی نگاره، لازم است که بخش‌های مختلف نگاره را مرحله‌به‌مرحله از نظر بگذرانیم. در قسمت پایین نگاره، سوگواران و مشایعت‌کنندگانی به تصویر درآمده که از سمت راست وارد می‌شوند علاوه بر اندوه و پریشانی که در چهره عزاداران مشخص است، رفتارها و حالاتی که هنرمند برای هر یک از شخصیت‌ها برگزیده قابل‌تأمل است. چنگ انداختن بدن و صورت و پاره کردن پیراهن، از روش‌هایی است که در سنت نگارگری برای ترسیم صحنه‌های مصیبت کاربرد داشته است. این شیوه سوگواری نیز از منظر روایات اسلامی و نمونه‌های یادشده در قرآن کریم قابل‌بررسی می‌باشد. از مصیبت‌های وارده بر انبیاء الهی که در قرآن بدان اشاره‌شده، سوگواری یعقوب در فراق یوسف می‌باشد که در آیات ۸۴ و ۸۵ سوره یوسف آمده است. در روایاتی از امام صادق(ع) آمده است «گریبان چاک زدن جایز است و حضرت موسی برای برادرش هارون پیراهن پاره کرد، فرمودند: زنان و خاندان امام حسین در کربلا، گریبان‌ها را چاک دادند و بر صورت‌هایشان لطمه می‌زدند و بر مانند او، می‌بایست بر گونه‌ها لطمه زد و گریبان‌ها را چاک داد» (طریحی، ۱۳۸۷: ۱۹۷). این شیوه سوگواری در میان اعراب پیشینه‌ای طولانی دارد، مغولان نیز به همین شیوه سوگواری می‌کردند؛ پس احتمالاً این‌گونه سوگواری در خراسان آن روزگار که از قرون گذشته تحت استیلای اعراب و مغول بوده، رواج داشته است. پسر در این بخش لباس خود را دریده و گویا در حال چنگ انداختن بر بدنش است. علاوه بر مشایعت‌کنندگان، دو پیرمرد که یکی از آن‌ها در هیات یک صوفی در آستانه درب ورودی قبرستان ایستاده و دیگری با پرچمی در دست نمایانده شده است. این بخش که به شکل واضح تصویرگر حکایت مویه پسر بر مرگ پدر است، نه به‌مثابه متن، تجسم بخش گفتگو بین دو شخص، بلکه نمایی کاملاً واقعگرایانه و مستند از آیین تشییع‌جنازه در سده نهم ه.ق را به نمایش می‌گذارد. نتیجه

آنکه، در اینجا نگارگر، تابع سنت مرسوم زمانه خود بوده و از متن تبعیت نکرده است.

رنگ: هنرمند از طیف رنگی جالبی در این بخش استفاده کرده است. رنگ‌هایی چون طلایی و کرم، در این میان طیفی از خاکستری‌های رنگی سبز، آبی، قرمز و قهوه‌ای نیز دیده می‌شود. در عرفان رنگ‌های نمادین وجود دارد و این رنگ‌ها بر اساس حالات و طایفه متصوفه تغییر می‌کند (سرخه و همکاران، ۱۳۸۹: ۸). در نگارگری نیز رنگ‌هایی با مفهوم نمادین و بر اساس سنت کاربرد دارد؛ یکی از این رنگ‌ها طلایی است که در اینجا آسمان با آن رنگ پوشیده شده و نمادی از عالم مثل است. در نگاره مویه پسر بر مرگ پدر نیز آسمان به رنگ طلایی پرداخته‌شده و زمین با طیفی از رنگ‌های کرم پوشیده شده است، نکته جالب‌توجه این است که در باور متصوفه رنگی وجود دارند به‌نام خودرنگ که به معنی خاک است و از آن مردم نیکونهاد، خاکی و متواضع است (کاشفی سبزواری،۱۳۵۰: ۱۶۹) رنگ کرم می‌تواند به‌درستی دلالت معنایی، خاک شدن را با مرگ پیوند دهد (از خاک برآمدیم و بر خاک شدیم) (سیدرضوی و زاویه، ۱۳۹۸: ۸۷). عزاداران با پوششی به رنگ‌های مختلف قرمز، آبی و قهوه‌ای در این بخش ترسیم‌شده‌اند که این موضوع تا حدی متفاوت از سایر نگاره‌ها با مضمون مشابه در ادوار گذشته است. رنگ‌هایی که در عین خلوص، اشباع نیستند و باعث حرکت چشم در این بخش می‌شوند. در آستانه درب ورودی صوفی یا پیر با ردایی به رنگ سبز نمایش داده شده است. این رنگ از منظر عرفا مفهومی سمبلیک دارد و دارای قدسیت و قداست است؛ چنان‌که اغلب در توصیف جهان برین از آن استفاده شده است و انسانی که به مقام فنا رسیده باشد به سبزی متصف می‌شود (نیکوبخت و قاسم‌زاده، ۲۰۷:۱۳۸۷). همچنین این رنگ را نماد حیات نفس دانسته‌اند و یکی از رنگ‌هایی است که سالک در سیر سلوک خود می‌بیند (مرادخانی و عتیقه‌چی، ۹:۱۳۹۷). این رنگ دارای خصلتی دوگانه است و نمادی برای مرگ و زندگی است؛ رنگ سبز به‌صورت سبز بهاری یعنی حیات و به‌صورت سبز زنگاری یعنی مرگ (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷۰). علاوه بر جامه سبزرنگ صوفی که با رنگی روشن ترسیم شده در بخش‌های دیگری نیز این رنگ دیده می‌شود؛ در لباس مشایعت‌کنندگان، تابوت و مقبره‌ای که در حزیره واقع شده است. رنگ تابوت در بخش بیرونی و رنگ مزاری که در قسمت داخلی ترسیم شده با سبزی تیره‌تر پوشیده شده است. نکته‌ای که می‌توان بدان اشاره داشت این است که رنگ سبزتیره برای دو شخصی بکار رفته است که دیگر در قید حیات نیستند؛ شاید بتوان معنای دوگانه مرگ و زندگی را در کاربرد این رنگ توسط هنرمند پذیرفت. در بررسی پیشینه نگارگری با موضوع سوگواری، می‌توان به دو اثر از شاهنامه دموت مکتب تبریز ایلخانی اشاره کرد. در نگاره تشییع‌جنازه اسفندیار پوشش عزاداران به‌رسم مغول به رنگ سفید است (تصویر ۵). در نگاره بعدی از همین کتاب با عنوان تابوت رستم و زواره، رنگ پوشش به سیاه تغییر کرده است (تصویر ٦). تیموریان که از نوادگان مغول بودند نیز در مراسم سوگ خود لباس‌های کبود و سیاه می‌پوشیدند، اما در نگاره موردبحث، هنرمند از طیفی رنگین سود جسته است. آیا در این بخش نیز می‌توان به واقع‌گرایی بهزاد استناد ورزید و رنگ‌های به‌کاررفته در جامه سوگواران را مرتبط به مراسم عزاداری عوام دانست؛ درست برخلاف دو نمونه یادشده که به سوگواری بزرگان مرتبط است. آنچه به‌وضوح پیداست هماهنگی رنگ‌ها در انتقال اندوه روایت است. هماهنگی حزینی که هنرمند برای رنگ‌های این اثر برگزیده، دلالت بر مرگ و نیستی دارند.



تصویر ۵: تشییع‌جنازه اسفندیار از شاهنامه دموت، موزه هنر متروپولیتن
(Arboni and Komaroff, 2002:107)



تصویر ٦: تابوت رستم و زواره از شاهنامه دموت، تبریز، موزه مترو پولیتن
(Swietochowski, 1976: 108)

فقدان سرپوش: از دیگر نکاتی که نگارگر به زیبایی بدان اشاره می‌نماید، کلاه بر سر نداشتن پسر متوفی می‌باشد که در این دوره امری مذموم و ناپسند بوده است. گویا هنرمند از این تمهید برای نمایش شدت اندوه و از بیخودشدگی وی استفاده کرده است. سوتیوچوفسکی درباره عبارت «خاک‌برسر» در این حکایت معتقد است که این عبارت اشاره به ریختن خاک بر روی قبر در زمان دفن دارد (Swietochowski, 1976: 105)، اما آنچه مشخص است معنای این عبارت در بیتی که آمده ارتباطی به این تفسیر ندارد. ولی شاید بتوان به ارتباط معنادار بین کلاه نداشتن پسر و رسم سوگواری خاک‌برسر ریختن اشاره کرد. روبروی پسر، پیرمردی در آستانه درب ایستاده و در حال سخن گفتن است. کلاه و عصای او نیز به صوفی بودن وی اشاره دارد. در کنار صوفی، پیرمردی دیگر با بیرقی در دست ایستاده که روی آن عبارت «الله حسبنا نعم الوکیل نعم المولی و نعم النصیر» در ترکیبی دایره‌وار در مرکز پرچم نقش بسته است. این عبارت، آیه ۱۷۳ سوره آل‌عمران است به معنای «خداوند ما را کفایت می‌کند». آیه مزبور و مضمون حکایت ارتباطی مکمل دارند و بار دیگر هنرمند بر مفهومی فلسفی تأکید می‌ورزد.

تابوت: در ارتباط با جهت حرکت تابوت در نگاره، سنتی وجود دارد؛ چراکه تابوت‌ها اغلب از سمت راست کادر به سمت چپ درحرکت هستند، برای مثال تابوت‌های ترسیم شده در شاهنامه دموت که در تصاویر ۵ و ٦ دیده می‌شوند را می‌توان نام برد. با ذکر این دلیل که مغولان جهت جنوب را متبرک‌ترین جهات می‌دانستند که احتمالاً مرتبط با پرستش خورشید بوده است. آنان برای پرستش خورشید به سمت جنوب سه بار به حالت رکوع درمی‌آمدند[۱] (اشپولر، ۱۳۵۱:۱۷۵). البته برای مسلمانانی که در جغرافیای ایران زندگی می‌کنند نیز جهت جنوب از احترام و اهمیت خاصی برخوردار است، چراکه قبله مسلمین در این جهت قرار گرفته، پس این احتمال نیز وجود دارد که نگارگر از این تمهید بهره جسته است. دومین دلیلی که می‌توان بدان اشاره داشت به جهت نگارش خط فارسی بازمی‌گردد که چشم را از سمت راست به سمت چپ هدایت می‌کند و هماهنگ با حرکت در نگاره است (تصویر ۷).

---

۱. در اینجا مفهومی کاملاً متفاوت از ساختمان‌هایی نظیر آرامگاه اولجایتو، گور امیر و یا تاج‌محل دارد. مغولان حتی بعد از تغییر مذهب غازان خان اصول و سنتهای اولیه خود را حفظ کردند. مغولان ورودی خیمه‌ها و دروازه اردوگاههایشان را به سمت جنوب می‌ساختند. این رسم به طور آشکار در زمان اسلام هم ادامه داشت. (شیرازی و قاسمی، ۱۳۹۱: ۳۰).



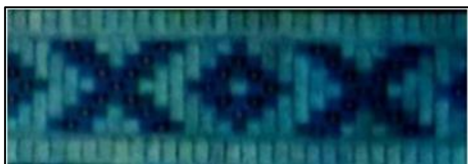
تصویر ۷: تابوت در فضای بیرونی قبرستان

نقشمایه‌ها و شیوه اجرا: بر پیشانی تابوت سبزرنگ سربندی تزئینی دیده می‌شود که با رنگ سیاه و سفید کاملاً مشخص است. این دو رنگ نیز در دسته رنگ‌های نمادین عرفان قرار دارند و در قرآن نیز با رویکردی روانشناختی از آن‌ها یادشده است. از موارد ذکر شده در قرآن سیاهی و سفیدی چهره انسان‌ها در قیامت است. سفید نماد ایمان و سعادت و سیاه نماد جهل و شقاوت (نجف‌آبادی و فنایی، ۱۰۲:۱۳۹۶). سربند اسلیمی[۱] برای اتصال، استحکام و پوشانیدن بندهای اسلیمی در نقطه شروع انشعاب و نقطه تقارن به کار می‌رود؛ در اینجا نیز نقشی متقارن دارد که به‌صورت ممتد از نقطه آغاز تا پایان در گردش است به‌نحوی‌که نمی‌توان آغاز و پایانی برای آن در نظر گرفت. این نقش و رنگ‌هایی که در ترسیم آن بکار رفته است احتمالاً بازگوی نمادین مفهوم مرگ و زندگی است که نگارگر در بخش‌های مختلف بدان اشاره داشته است. در بخش صورتی‌رنگ و اطراف درب ورودی قبرستان که گویی با نقوش گچبری مزین شده است، موتیفی تکرارشونده از اسلیمی به‌وضوح مشخص است. این نماد مارپیچ درهم‌تنیده که تقریباً به‌صورت قابی در حاشیه درب ورودی ترسیم شده است پیشینه‌ای باستانی دارد که از عصر حجر به‌کاررفته است (کوپر، ۳۳۶:۱۳۷۹). این نقش هم مظهر نیروهای شمسی و هم قمری است. مارپیچ دوگانه مظهر افزایش و کاهش نیروهای شمسی یا قمری است؛ مانند پیچش و گشایش، زندگی و مرگ (همان: ۳۳۷). کاربست این مارپیچ در قالب نقوش اسلیمی (مردانگی) در نگاره مویه پسر بر مرگ پدر بار دیگر مفهوم آشنای توالی مرگ و زندگی را به نمایش می‌گذارد؛ کما اینکه گزارشی مستند از شیوه تزیین بناهای آرامگاهی به دست می‌دهد. در ادامه تزئین گچبری سردر ورودی از گل‌های دهان‌اژدری که تأثیر گرفته از هنر چین هستند، استفاده شده و یک کتیبه نیز با خط ثلث بر روی آن دیده می‌شود. کتیبه حاوی عبارت «الصبرو بکل الناس داخله» است با این معنا که سرانجام همه مردم اینجاست. در تزئینات کاشی‌کاری و آجرکاری می‌توان ردی از موتیف‌های پرکاربرد معماری را جستجو کرد (تصویر ۸ب). به‌عنوان‌مثال تزئیناتی که بر روی دیواره قبرستان دیده می‌شود علاوه بر اسلیمی‌ها و آجرکاری‌ها، کاشی‌کاری است که با موتیفی باستانی زینت شده است (تصویر ۸ الف) این نقش قابل‌مقایسه با نمونه‌های کهن آن در مهرهای شوش است (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۹۵: ۵۰).

۱. اسلیمی‌ها دارای تزیینات کمتری نسبت به ختایی‌ها هستند و زمخت‌تر، قوی‌تر و سنگین‌تر طراحی می‌شوند و نماد مردانگی هستند (مشبکی‌اصفهانی و صفایی، ۱۳۹۵: ۳۵).



تصویر ۸الف: بخشی از تزئینات کاشی‌کاری بر دیوار قبرستان

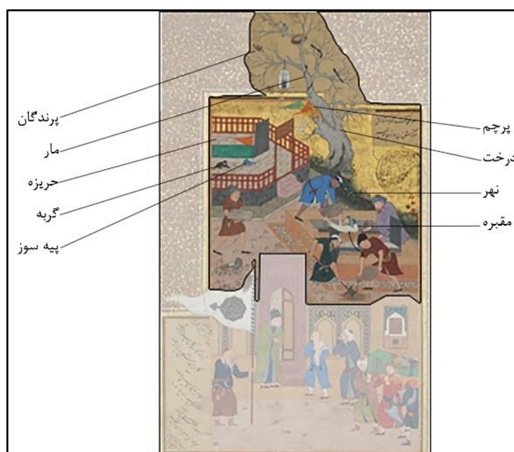


تصویر ۸ب: تکرار نقش هندسی ضربدر و مربع، مسجد گوهرشاد (ماهرالنقش، ۱۳۶۲:۱۵۲)

لباس مردانی که تابوت را حمل می‌کنند، نوع گرهٔ شال کمر و پیچش دستار به‌خوبی بازگوکننده ظرافت قلم بهزاد است. پیرمردی دیگر با پوستی تیره و پوششی متفاوت با سایر پیکره‌ها در این بخش دیده می‌شود. هنرمند در ترسیم آن از نمایی متفاوت بهره گرفته و تنها پیکره‌ای است که پشت به تصویر دارد. زمین سنگلاخی که پیکره‌ها بر روی آن تصویر شده‌اند کمی بالاتر به کف‌پوش آجرچینی می‌رسد. این کف‌پوش آجری به دیواری می‌پیوندد که بخش داخلی و بیرونی اثر را از هم جدا کرده است. بهزاد در تزئین این دیوار از موتیف‌های آجرکاری، گچبری و کاشی‌کاری بهره گرفته است. یک تورفتگی هندسی، دو کتیبه کاشی‌کاری بر بالای دو سطح آجرکاری محراب‌شکل، دربی چوبی و سردر صورتی‌رنگ که با گچبری مزین شده، این دیوار را شکل داده‌اند. بعد از در دو قوس جناغی آجرکاری که کتیبه‌های بالای آن با کاشی پوشیده شده، کنار هم نقش بسته‌اند. در این قسمت از کاشی معرق و کاشی معقلی استفاده شده و درنهایت، داخل تورفتگی سه‌ضلعی دیوار، یک طاقچه با کاشی‌کاری لاجوردی و سبز در اطراف و یک کتیبه گره‌چینی چوبی در داخل، دیده می‌شود. درون آن دو کوزه سفالین و دایره‌ای سیاه وجود دارد که تداعی‌کننده مفهوم سقاخانه است.

فضای اندرونی قبرستان

این قسمت (تصویر ۹) در نیمه بالایی کادر نگاره قرار گرفته و به دلیل نوع چیدمان و کاربرد عناصرش، حسی روحانی و غیرزمینی را تداعی می‌کند. تصویرگری این بخش علاوه بر اینکه گزارشی مستند از آماده‌سازی قبر و چگونگی قبرستان‌های سده نهم هجری ارائه می‌نماید، روایتی تصویری از حکایت یازدهم منطق‌الطیر نیز هست. عناصر بصری مستند و حاوی رمزگان در این بخش، به ترتیب بررسی عبارت‌اند از شخصیت‌ها و مقبره، حریزه، آرامگاه، پیه‌سوز، گربه، درخت، پرندگان و مار، پرچم و نهر.

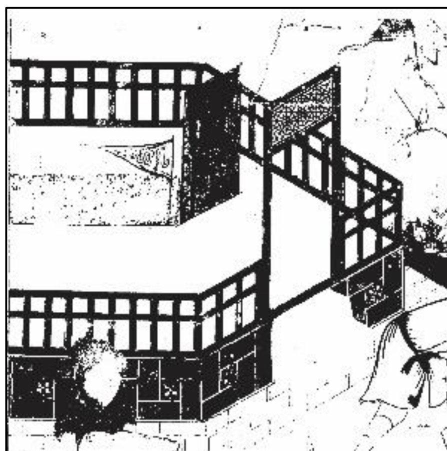


تصویر ۹: عناصر تصویری فضای اندرونی قبرستان در نگاره مویه پسر بر مرگ پدر

شخصیت‌ها و مقبره: در توصیف این بخش می‌توان به شش پیکره حاضر اشاره داشت که پنج‌تن از ایشان مشغول آماده‌سازی قبر برای متوفی هستند. در میان شخصیت‌هایی که در حال فعالیت می‌باشند تنها یک نفر در سمت راست نشسته است. حرکت دست، حالت نشستن و اندوهی که بر چهره دارد یادآور سنت فاتحه خواندن است. پیرمردی که

در سمت چپ ترسیم شده و سنگی را حمل می‌کند پوششی متفاوت از سایر شخصیت‌های نگاره دارد. گویا لباس و کلاهی از پوست بر تن دارد. آنچه درباره جنس لباس‌های اهل تصوف آمده است این است که به‌طورکلی خرقه‌ها پشم، پنبه، پلاس و پوست می‌تواند باشد (کاشفی‌سبزواری، ۱۳۵۱: ۱۷۱). چنانچه ذکر شد کلاهی که پیرمرد بر سر دارد نیز کاملاً متفاوت با سایر شخصیت‌های نگاره است و کلاهی پوستین است؛ کلاه یا به عبارت اهل تصوف، تاج، یکی دیگر از اشارات دارای معنا در میان صوفیه است. تاج پوست کسی را زیبد که به صفت نفع رسانیدن بر سر آمده باشید (همان: ۱۸). در اینجا نیز پیرمرد سنگی بزرگ را حمل می‌کند و گویا در ساخت قبر مشارکت دارد که شاید اشاره‌ای به یکی از مراتب سلوک باشد. با اندکی دقت متوجه می‌شویم که مقبره مزبور هم‌سطح زمین قرار ندارد و روی سکویی با ارتفاع کم ساخته شده است. این امر که گویا ریشه در سنت دارد در روایات نیز بدان اشاره شده است: «در مقدار ارتفاع قبر سنت این است که به‌اندازه چهار انگشت باز باشد و اگر بیشتر شد مانعی ندارد و همچنین باید روی آن مسطح باشد و نه این‌که مانند کوهان شتر برجسته باشد» (طباطبایی، ۱۳۸۲: ۲۶). بدین‌گونه در اینجا مجدداً به مستندنگاری و دقت بهزاد در پرداخت به عناصر تأکید می‌شود.

حریزه[۱] (تصویر ۱۰)**:** تصویر اطلاعات مفیدی درباره معماری آرامگاه و قبرستان در خراسان دوره تیموری ارائه می‌دهد. گلمبک در اثر خود با عنوان *معماری تیموریان در ایران و توران* ذکر کرده که محدوده قبرستان در مینیاتور عطار به لحاظ معماری «حزیره» نامیده می‌شود که در آن قبر روی یک سکوی غیرمسطح یا تخت قرار گرفته است (گلمبک و ویلبر، ۱۳۷۴: ۱۱۲). سوتیوچوفسکی نیز این‌گونه شرح می‌دهد که در برابر انگیزه ساخت مقبره، عقیده‌ای وجود داشته که ساختن بنای یادبود روی یک قبر کار اشتباهی است. البته هیچ حکم قرآنی علیه ساختن بناهای یادبود موجود نیست، اما این امر نیز مانند تصاویر معارض با سنت، غالباً موردبحث بوده است. عقیده مطرح‌شده علیه بناهای یادبود نیز ظاهراً همیشه از حمایت عده‌ای اندک بهره برده است. در این بین هیچ‌گاه مخالفتی با حزیره وجود نداشته و در دوره تیموری تعدادی حزیره ساخته و از آن استفاده می‌شده است. به‌عنوان نمونه مقبره شاعر بزرگ آن دوره، جامی، روی یک تخت واقع شده است. میرعلیشیر نیز آرامگاه واقع در گازورگاه را تعمیر کرد و سلطان حسین اجداد خود را در آن دفن کرد. پس جای تعجب نیست که بهزاد با این نوع محدوده تدفین آشنا بوده و از آن بهره جسته است (Davis، 1998:105).

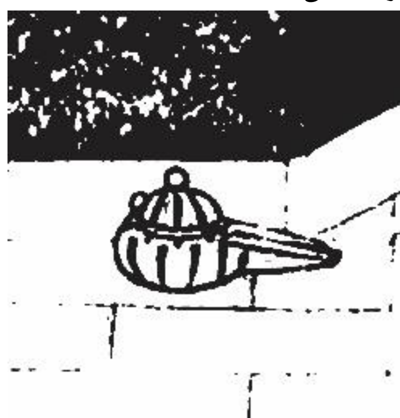


تصویر ۱۰: حریزه در فضای اندرونی قبرستان

۱. حزیره یا خطیره، محوطه محصوری برای تدفین است (گلمبک و ویلبر. ۱۳۷٤: ۱۱۲).

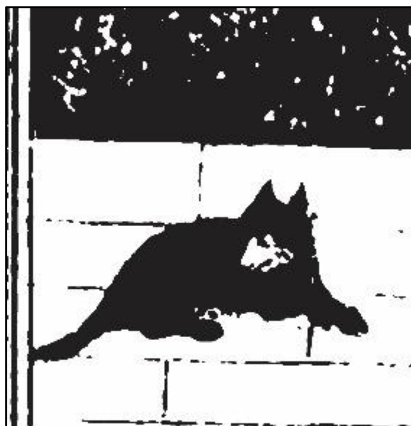
آرامگاه: در عصر تیموری، مردگان حول مقبره فردی مقدس دفن می‌شدند و از این‌رو اغلب گورستان‌ها در کنار آرامگاه صوفی یا شخصی مهم شکل می‌گرفت. در بخش بالایی سمت چپ این نگاره نیز آرامگاهی دیده می‌شود که کمی متفاوت از دو مقبره سمت راست است. این مقبره بر روی سکویی به‌ظاهر شش‌ضلعی و با فاصله از زمین سنگلاخی ساخته شده است. در داخل محوطه، مقبره‌ای وجود دارد که روی آن با سنگ‌های سبز پوشیده شده و سنگی خاکستری‌رنگ و عمود بر آن به‌عنوان سنگ‌قبر دیده می‌شود. آنچه در این سنگ‌قبر اهمیت دارد سادگی آن است؛ گویی در آن دوره مشخصات متوفی بر روی سنگ ذکر نمی‌شده و فقط سنگی صاف به‌صورت نشانه و یا علامت بالای مقبره جای می‌گرفته است. این نکته ارتباط مستقیمی با مذهب هنرمند دارد. کمال‌الدین بهزاد مسلمانی سنی مذهب بوده است. اهل سنت، در مراسم تدفین خود سنگی را که درنهایت سادگی است بر روی مزار قرار می‌دهند، این اجتناب در استفاده از تزئینات به دلیل شبهه‌ای است که درباره شرک و بت‌پرستی ایجاد می‌کند.

پیه‌سوز: سنگ‌فرش اطراف مقبره سفید است، در کنار آن پرچم سه‌گوشه و نارنجی‌رنگی دیده می‌شود که بر روی آن عبارت «یا الله» با رنگ طلایی نوشته‌شده و در نزدیکی پرچم یک پیه‌سوز و یک گربه سیاه نیز دیده می‌شود. پیه‌سوز خاموش است، قرار گرفتن این ظرف در کنار آرامگاه نیز تداعی‌کننده سنت روشن کردن شمع بر مزار خفتگان است. البته از این پیه‌سوز معنای دیگری نیز می‌توان استنباط کرد. ازآنجاکه گویا این مقبره متعلق به شخصی مقدس است، پیه‌سوز را می‌توان نمادی برای شخص مدفون دانست که چراغ راه و روشنایی دهنده مسیر بوده و خاموش بودن آن را نیز نشانی برای در قید حیات نبودن وی تعبیر کرد (تصویر ۱۱).



تصویر ۱۱: پیه‌سوز در فضای اندرونی قبرستان

گربه: در ارتباط با حضور گربه در این نگاره می‌توان به تأکید روایات عرفان اسلامی در نگهداری و احترام به این حیوان اشاره داشت. در دایرهٔ تداعی‌هاي مولوي، گربه «به عقل ایمانی (محافظ) تعبیر شده است که از خانهٔ دل آدمی پاسبانی می‌کند» (صفایی و آلیانی، ۱۳۹۴: ۱۵۴)، زیرا این شحنه، عهده‌دار در بندکشیدن شهوات و تمایلات نفسانی است و مانند داروغه‌اي، آدمی را از راهزن وساوس شیاطین دور می‌دارد (همان: ۱۵۳). از امیرالمؤمنین نقل گردیده است: روزی پیامبر(ص) مشغول وضو بودند. در این میان گربه‌ای خانگی به آن حضرت پناه آورد. آن حضرت پی برد که این گربه تشنه است. پس ایشان ظرف آبی را که با آن وضو می‌ساختند به‌طرف گربه نزدیک برده تا آب بنوشد. سپس آن گربه از درون ظرف آب نوشید و پیامبر با باقیمانده آب وضو ساختند (النوادرالراوندی، ۱۳۷۷: ۳۲۵). همچنین امام علی(ع) فرموده‌اند: از خدا بترسید در مورد بردگان، کنیزان و اموال بی‌زبانتان سؤال کردند: اموال بی‌زبان چیست؟ ایشان فرمود: گوسفند، کبوتر، گربه و مانند این‌ها (طبرسی، ۱۳۷۷: ۸). امام صادق(ع) نیز می‌فرمایند: زنی به خاطر اینکه گربه‌ای را زندانی نمود و آن گربه از تشنگی مرد، مورد عذاب واقع شد (همان). امام کاظم فرمود: منزل نباید خالی از سه چیز باشد که آن‌ها موجب آبادانی منزل هستند. گربه، کبوتر و خروس (محدث‌نوری، ۱۴۰۸: ۲۸۴) (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۲: گربه در فضای اندرونی قبرستان

درخت: در اعتقادات بسیاری از جوامع انسانی، درخت به‌عنوان سمبل حیات و زندگانی جاوید و نیز محافظان مردگان در گورستان‌ها کاشته می‌شدند. درختانی مانند چنار و سرو نماد جاودانگی، یعنی حیات پس از مرگ است و از اینجاست که در کنار گورها در یونان باستان، ایتالیا، خاورمیانه و چیم یافت می‌شود (هال، ۱۳۸۳: ۱۹۳). همچنین قرار دادن محل تدفین در کنار درخت در میان مغولان نیز رایج بوده، چنان‌که درباره چنگیز آمده است: «او روزی در شکارگاه درختی تنها دیده بود و گفته که این مدفن من باشد. او را در آنجا دفن کردند و آن موضع را قروق ساختند» (شیرازی و قاسمی، ۱۳۹۱: ۲۹). گیاهان و درختان در ایران‌زمین از دیرباز مورد احترام و توجه بوده و همواره در محیط زندگی انسان، جای خاصی را به خود اختصاص داده‌اند. در این میان، برخی گیاهان بسته به کیفیاتی چون زیبایی، سرسبزی، ثمردهی یا بی‌ثمری با برخی مفاهیم خاص درآمیخته و در فرهنگ ایرانی تبدیل به نقش مایه و نماد شده‌اند (کفشچیان‌مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۷۱) در سمت راست آرامگاه مزبور یک درخت تنومند و خشکیده دیده می‌شود. شاخه‌های خشک و عاری از برگ درخت کادر را شکسته و بالا رفته‌اند. در پایین‌تنه درخت حفره‌ای دیده می‌شود که گویای کهنسالی آن است. چنانچه گفته شد درخت خشکیده است و برگی وجود ندارد که از روی آن بتوان گونه درخت را تشخیص داد. باید اشاره کرد که ترسیم درختان در نگارگری ایرانی پایبند به سنت است و از این‌رو می‌توان با مقایسه تنه آن با سایر درختان به نوع آن پی‌برد.

درخت چنار: درخت ترسیم شده در این نگاره، چنار است؛ این درخت از منظر عرفا نماد شکوه و تعلیم است و در باور ایرانیان نیز نماد حکومت و سرزندگی بوده و به خاطر پوست‌اندازی که هرساله دارد، نماد حیات دوباره و به دست آوردن جوانی تلقی می‌شود، زیرا حفظ قدرت جوانی یکی از شرایط لازم برای باروری است و درنتیجه آن را مظهر برکت و نعمت بخشیدن ابدی خدایان و ارواح می‌سازد (بهار، ۹۵:۱۳۷۶). البته این قداست چنار در نزد ایرانیان حتی بعد از اسلام هم حائز اهمیت است. اعتقاد عوام بر آن بوده که چنار دارای معجزاتی است، آن معجزات معمولاً برای بچه‌دار شدن، رهایی از بیماری‌ها، رونق کار و محصول زمین و کشت و کار است به همین خاطر است که بسیاری از مسجدها و امامزاده‌ها و در مورد زرتشتیان، پیرها، در کنار چنارهای عظیم بنا گشته‌اند و در بسیاری از روستاها و محلات شهرها به درخت چنار دخیل می‌بندند (مقدم‌ماهری، ۷۰:۱۳۹۴). در اعصار گذشته هر زمان می‌خواستند انسانی مؤمن در نزد همگان جایگاه معنوی یابد، او را در کنار یا زیر درخت چنار به خاک می‌سپردند که این نیز تأییدی دوباره بر مقدس بودن مردی است که مقبره وی در کنار درخت ترسیم شده است. همچنین می‌توان ارتباطی بین درخت خشکیده با مردی که در تابوت حمل می‌شود متصور شد؛ هر دو به پایان عمر رسیده و هر دو در انتظار حیات دوباره‌اند (تصویر ۱۳).



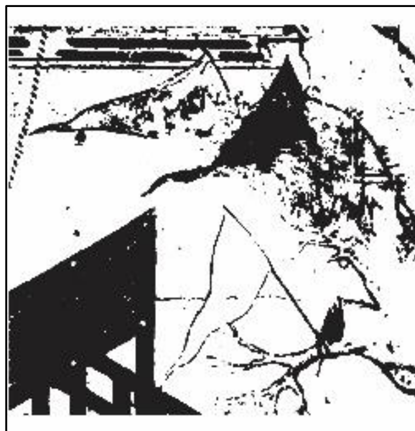
تصویر ۱۳: درخت در فضای اندرونی قبرستان

پرندگان و مار: بر روی شاخه‌های درخت دو جفت پرنده نشسته‌اند. کمی پایین‌تر یک آشیانه به همراه دو تخم و اندکی پایین‌تر از آن نیز، ماری روی تنه درخت و درحرکت به سمت آشیانه است. نماد مار از نمادهایی با مفهوم گسترده و دوسویه به شمار می‌رود، معما و رمزگونه بودن مارها و مفهوم دو سویه آن‌ها منجر شده است که انسان درک و تشخیص متناقضی از مار داشته باشد (Eliade, 1987: 13/370) مار دارای مفاهیمی مانند آب، حاصلخیزی، باروری، زن، آلت‌ذکور، درخت، ماه، تجدید حیات، عقل، سلامتی و ... و از سویی با مفاهیمی چون پلیدی، خیانت، خطر، گناه، شیطان، مرگ و غیره پیوند دارد (Mattison, Chris.Snake, 1999: 29). در ادب فارسی مار نماد، هواهای نفسانی، پلیدی و تباهی و به‌صورت کلی نمادی منفی است. چنانچه در مثنوی مولانا جلال‌الدین رومی در ضمن حکایتی تمثیلی مار را نماد نفس اماره معرفی می‌کند (مولوی ۱۳٦۹: ۵۳/۳). مار در منطق‌الطیر نیز نقش منفی دارد و با شیطان در فریفتن آدم همکاری دارد (عالی، ۱۳۹۰: ۱۹). در قرآن نیز چندین بار از انواع گوناگون آن نام برده شده و با این‌که اشاره مستقیمی به فرورفتن شیطان در کالبد مار وجود ندارد، این قصه در روایاتی آمده است. پس در اینجا نیز نمی‌توان برای مار نمادی جز پلیدی در نظر گرفت، شاید حتی بتوان آن را نمادی برای نیستی و مرگ تعبیر کرد. چراکه در حال حرکت به‌سوی آشیانه پرنده است و این تخم‌های کوچک تنها عنصر در این نگاره هستند که معنای روشنی از حیات دوباره را در خود دارند. دو پرنده دیگر نیز در اطراف درخت در حال پرواز هستند، جهت حرکت این پرندگان مستقیم به سمت مار است. در مسیر یکی از این پرندگان یک قفس با درب باز، وجود دارد که به یکی از شاخه‌های درخت آویخته شده و با طنابی به نرده‌های مقبره گره خورده است. قفس، در ادب فارسی و دیدگاه عرفا، تعبیری برای جسم مادی انسان و پرنده نیز نمادی برای روح است. در قفس باز است، گویا پرنده‌ای از داخل آن آزاد گشته که شاید بتوان بار دیگر نمادی برای مرد متوفی دانست (تصویر ۱۴).



تصویر ۱۴: پرندگان و مار در فضای اندرونی قبرستان

پرچم: کمی پایین‌تر بر روی شاخه‌های بریده‌شده درخت سه پرچم کوچک با رنگ‌های مختلف عبارت «یاالله» دیده می‌شود. احتمالاً جزو عناصری است که در قبرستان‌های آن روزگار وجود داشته است. (تصویر ۱۵).



تصویر ۱۵: پرچم در فضای اندرونی قبرستان

نهر : در پایین و کنار درخت، نهری روان است که بر حاشیه آن گل‌ها و گیاهان روییده‌اند. آب که از عناصر بنیادین هستی می‌باشد در آثار نگارگری به‌وفور دیده می‌شود؛ این عنصر همواره نماد زندگی، مرگ، رستاخیز، راز آفرینش، پاکی و رستگاری، تجدید حیات و دگردیسی، باروری و رشد محسوب می‌شود (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۲۰). در این نگاره نیز نهر عنصری زنده و زایشگر و نمادی برای حیات دوباره می‌باشد. درخت چنار که با پوست‌اندازی هرساله‌اش توالی و تداوم زندگی و مرگ را نشان می‌دهد، این بار درحالی‌که خشکیده است بر کنار رودی روان نقش شده که نویدی از تجدید حیات است. به‌طورکلی نگارگر در این بخش چندان به متن وفادار نبوده، چراکه از قبرستانی به این شکل در حکایت، سخنی به میان نیامده است و آنچنان که مشهود است بار دیگر می‌توان به بدعت واقع‌گرایی بهزاد رجوع کرد.

همتایان بصری نگاره مویه پسر بر مرگ پدر

همان‌طور که از نظر گذشت، نگاره مویه پسر بر مرگ پدر به مرگ و ترک دنیا اشاره می‌کند و عناصر بصری به‌کاررفته، دارای رمزگان و معانی هستند که اغلب پیشینه‌ای عمیق در فرهنگ و اعتقادات ایرانیان داشته و در نگارگری نیز نمود یافته است. جستجوها نشان از آن دارد که رمزگان تصویری این نگاره نمونه‌های مشابه در دیگر نسخه‌ها دارد. این نگاره، از این جهت اهمیت دارد که علاوه بر نمایش آیین تدفین، بیانگر رسوم، حالت‌ها و رفتارهایی است که هم می‌توان از حیث روایات اسلامی و همچنین سنت تدفین مغولان آن را بررسی نمود. مشابه این صحنه را می‌توان در حالات مرد گدا در نگاره‌ای از بوستان سعدی منسوب به بهزاد نیز مشاهده کرد که بی‌شباهت به مرد صوفی در نگاره منطق‌الطیر ۸۸۸ق نیست (تصویر ۱۶). همچنین شیوه سوگواری در نگاره آوردن تابوت ایرج برای فریدون که متعلق به مکتب نگارگری تبریز ایلخانی است، فریدون را در حال گریبان چاک دادن نشان داده که تداعی‌گر پسر متوفی در نگاره مویه پسر بر مرگ پدر است و گویا بر اساس سنت جامعه شیوه‌ای برای سوگواری بوده است (تصویر ۱۷).



تصویر ۱۶: نگاره گدا در مقابل مسجد، بوستان سعدی، موزه قاهره
(Swietochowski, 1976: 332)

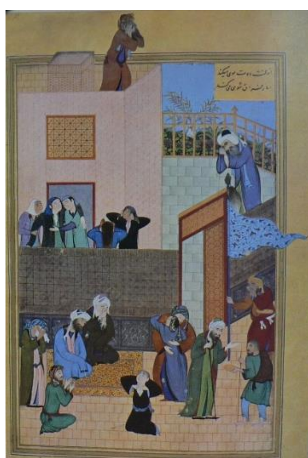


تصویر ۱۷: آوردن تابوت ایرج برای فریدون، دموت، ساکلر گالری واشنگتن
(Ibid: 108)

انگیزه پاس داشت یاد و خاطره اموات از طریق ساختمان‌های یادبود، آرامگاه‌هایی بسیار تأثیرگذار را ایجاد کرد که یکی از بارزترین پدیده‌های تمدن مسلمانان را تشکیل می‌دهد. موضوع مرگ و ناله و شیون در نگارگری ایرانی از اولین دوران بارز بوده است. از نسخه ورقه و گلشاه عصر سلجوقی تا شاهنامه دموت عصر ایلخانی (تصویر ۱۸) و خمسه نظامی ۸۹۹ق همگی بر نمایش صحنه‌های تدفین و شیون و زاری تأکید دارند (تصویر ۱۹).

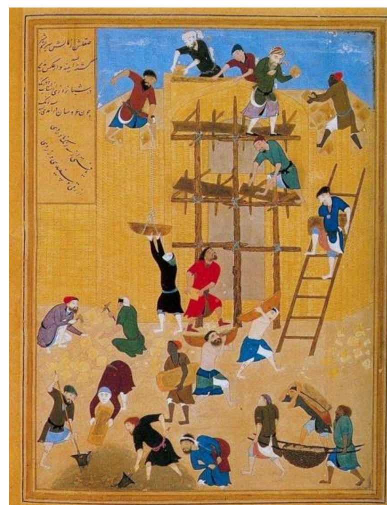


تصویر ۱۸: نگاره زاری بر جسد اسکندر، دموت، گالری فریر واشنگتن
(URL 3)

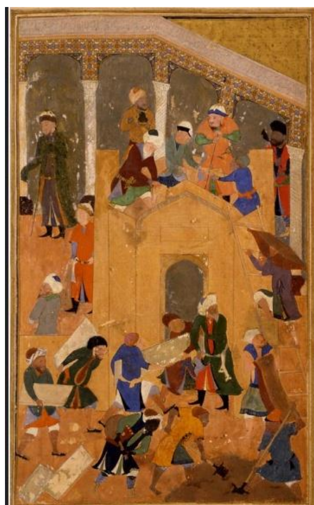


تصویر ۱۹: نگاره زاری بر مرگ همسر لیلی، خمسه نظامی، موزه بریتانیا ۸۹۹ق
(Davis،1998: 333)

صحنه‌های تدفین و ناله و زاری در نگارگری ایرانی اگرچه جزو موضوعات کم‌بسامد بوده، لیکن برحسب موضوع این پژوهش، همتایانی داشته که بر اساس سنت از قواعد مشترکی پیروی می‌کردند و از موضوعات ثابت و تکرارشونده به شمار می‌آیند. از دیگر ویژگی‌های نگاره مویه پسر بر مرگ پدر، رویکردی واقعگرایانه در نگاره است که از دستاوردهای بهزاد در اواخر قرن نهم هجری به شمار می‌رود. از نمونه‌های مشابه می‌توان به نسخه خمسه نظامی محفوظ در موزه بریتانیا اشاره کرد که صحنه‌ای از ساخت کاخ را نمایش می‌دهد و در آن بسیاری از جزئیات قابل‌مشاهده هستند (تصویر ۲۰).



تصویر ۲۰: ساخت خورنق، خمسه نظامی، مکتب هرات (URL 4)



تصویر ۲۱: ساخت مسجد جامع، ظفرنامه، مکتب هرات (URL 5)



تصویر ۲۲: صف مشایعت جنازه و آماده‌سازی قبر، مکتب هرات (URL 2)

در تأکید این موضوع، سوتیوچوفسکی می‌گوید که همین کیفیت مشاهده را در صحنه ساخت مسجد جامع در سمرقند، در نسخه ظفرنامه ۸۹۵ ه.ق نیز می‌توان دید (Davis, 1998: 105) (تصویر ۲۱). از دیگر نمونه‌هایی که می‌توان نام برد و در آن عیناً همین ترکیب با همان تعداد پیکره اجرا شده، نگاره صف مشایعت جنازه و آماده‌سازی قبر، محفوظ در گالری هنر والترز- بالتیمور است (تصویر ۲۲).

تحلیل یافته‌ها

چنانچه مشاهده شد نگارگر مکتب هرات تیموری با بهره‌گیری استادانه از نمادهای دینی و سنت‌های غالب بر نگارگری ایرانی در نگاره «مویه پسر بر مرگ پدر» توانسته است اثری ارزشمند و نمادگرا بیافرینند. نمادهایی که گاه ریشه در مذهب و باورهای صوفیانه دارد و گاه از سنت نگارگری نشأت گرفته‌اند. به‌صورت کلی می‌توان گفت هنرمند در انتخاب نمادها و جای‌گذاری آن‌ها در دو بخش درون و برون قبرستان دیگربار بر مفهوم فلسفی مرگ و زندگی تأکید دارد. چنانچه نمادها و فضای بیرونی قبرستان به‌صورت کلی مادی‌تر هستند و بر شیوه و آیین سوگواری مربوط به بازماندگان اشاره دارند (جدول ۱)، ولی در بخش درونی قبرستان با به‌کارگیری نمادهایی که بر مرگ و آشفتگی‌های روح، مانند هجوم مار به لانه پرنده دلالت دارد ارتباط نزدیک‌تری با فرد متوفی، احتمالاً تأثیر اعمال بر حیات پس از مرگ، هدایتگرانی چون فرد مقدس که حضور داشته‌اند، مفهوم مرگ و حیات پس از آن را به تصویر کشیده است (جدول ۲). این نمادها در سایر نگاره‌ها در دوره‌ها قبل و بعد از خلق اثر نیز بارها دیده می‌شوند. این نمادها که گاه اجتماعی، گاه اسطوره‌ای و گاه نشأت گرفته از باورهای مذهبی است جزئی جدایی‌ناپذیر از هنر نگارگری ایران است و در مکتب هرات تیموری به شیوه‌ای ناب به تصویر کشیده شده است.

جدول ۱: تحلیل مضمونی و تصویری عناصر فضای بیرونی قبرستان در نگاره مویه پسر بر مرگ پدر

	ریشه‌های مضمونی		رمزگان تصویری				همتایان
	عرفان	فرهنگ	نماد دینی	نماد سنتی	نماد اسطوره‌ای	نماد اجتماعی	بصری
شخصیت‌ها و شیوه سوگواری	—	*	—	*	—	*	*
رنگ	*	*	*	—	*	*	—
فقدان سرپوش	—	*	—	—	—	*	—
تابوت	---	*	*	*	—	*	*
نقشمایه‌ها	*	*	*	*	—	*	—
شیوه اجرا	—	*	*	*	*	*	*

پژوهشنامه خراسان بزرگ
بهار ۱۴۰۰ شماره ۴۲

این نگاره در فضای بیرونی قبرستان با کاربست عناصر بصری که گاه رمزآمیز هستند و ریشه در عرفان دارند و گاه به فرهنگ اشاره می‌کنند همچون: شخصیت‌ها و شیوه سوگواری که به بیان رسوم و تأثیر فرهنگ‌هایی اشاره دارد که سده‌های متمادی با سنن ایرانی ترکیب‌شده و گاه جایگزین آن‌ها گشته‌اند و ارائه نمونه‌های مشابه از این رسوم، می‌توان ردپایی از آیین را نیز جستجو کرد. رنگ‌ها همواره از موارد بحث‌برانگیزی بوده‌اند که ریشه‌هایی عمیق در عرفان و فرهنگ و آیین و اسطوره دارند، آن‌چنان‌که از نظر گذشت بحث رنگ در نگاره مزبور را می‌توان هم در بعد عرفانی و هم در فرهنگ پی‌جست و برای طیف رنگی که هنرمند انتخاب کرده است و عناصری که در بخش‌هایی خاص با رنگ‌هایی ویژه ترسیم کرده، استدلال‌هایی ارائه کرد که گاه ریشه در این عرفان دارد. فقدان سرپوش در این دوره امری ناپسند بوده است و هنرمند با بهره‌گیری از این مفهوم رایج در جامعه، تصویری را برای مشوش حالی ترسیم می‌کند که می‌توان آن را به‌گونه‌ای نماد اجتماعی تفسیر کرد. تابوت عنصری تصویری است که در نگاره‌هایی از این دست دیده می‌شود و جهت حرکت آن را می‌توان به‌نوعی مرتبط با سنت نگارگری و خط فارسی دانست و از سویی ریشه‌های فرهنگ غیر ایرانی را در آن نیز جستجو کرد، فرهنگی که سنت‌های آن بر اساس آیین و باورهای اقوام حاکم طی سده‌های متمادی شکل گرفته است. نقشمایه‌هایی که در این بخش بدان اشاره شد ریشه‌هایی عمیق در فرهنگ و عرفان دارد و با پیگیری این موتیف‌ها مفاهیمی آشکار می‌شود که به‌راحتی و سهولت نمی‌توان آن را در مطالعه بصری نگاره درک کرد. این تعابیر که به‌نوعی نمادهایی دینی و سنتی و اجتماعی بدل شده‌اند باعث ایجاد لایه‌های معنایی جالبی در نگاره هستند. شیوه اجرای هنرمند و کیفیت پرداخت به عناصر در اثر، یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های تصویر است. نگارگر با چیره‌دستی تمام و گزینش عناصری به‌ظاهر معمول در قالب نمادهای مختلف دینی، سنتی، اسطوره‌ای و اجتماعی تصویری را خلق کرده است که ریشه‌های فرهنگی پرقدرتی را نمایش می‌دهد و می‌توان به مواردی مشابه نیز اشاره داشت. نگارگر در این بخش با شیوه‌ای واقع‌گرایانه به ترسیم صحنه تشییع جنازه مردی عامی پرداخته است. تمامی این عناصر، نمادهایی را به نمایش می‌گذارد که گاه به‌صورت مستقیم و گاه به‌صورت پنهان به رمزگانی در قالب تصویر اشاره می‌کند. این نمادها که شامل گستره‌ای از نمادهای اسطوره‌ای، سنتی، دینی و اجتماعی است؛ بیشتر به مضامینی می‌پردازد که در گستره‌ای فرهنگی قابل دسته‌بندی هستند. نمونه‌های

تصویری مشابهی نیز وجود دارد که از این عناصر در ساختار خود استفاده کرده‌اند.

در بخش دوم نگاره نیز هنرمند با به‌کارگیری عناصری که به عرفان و فرهنگ اشاره دارد فضایی می‌آفریند که بیشتر به مرگ متوجه است. عناصری مانند شخصیت‌ها و مقبره که با اشاره به مضمونی فرهنگی به نمایش مجموعه‌ای از آداب دینی، سنتی و اجتماعی نظر دارد و با ظرافت و دقتی که در اجرا وجود دارد به‌مثابه گزارش تصویری از شیوه آماده‌سازی مقبره و فضای آرامستان است. در ادامه و در بررسی حزیره، مضامین فرهنگی و عرفانی قابل‌پیگیری است و هنرمند با آزادی در کاربست این عنصر به مفاهیمی نمادین که ریشه‌هایی در سنت، اجتماع، اسطوره و دین دارد، اشاره می‌کند. آرامگاهی که در این بخش ترسیم شده بار دیگر بر تأثیر اصل دین و سنت و بازخوردی که دارد قابل‌بررسی است؛ چراکه نمایانگر برخی مفاهیم و باورهایی است که ریشه‌هایی عمیق در فرهنگ داشته است. در ادامه با اشاره به عناصری مانند پیه‌سوز می‌توان برای آن‌ها معانی نمادینی در فرهنگ و اسطوره جستجو کرد، دیگربار به آزادی هنرمند و البته جو صوفیانه حاکم بر دربار اشاره کرد. در ادامه نمادهایی چون درخت، پرندگان و مار و نهر مطرح می‌شوند که همگی در عرفان و فرهنگ ریشه‌دارند. این نمادها که تکرار و تأکیدی دوباره بر مفهوم مرگ و نیستی هستند از پیشینه‌ای باستانی برخوردارند که نشأت گرفته از سنت و اسطوره است.

جدول ۲: تحلیل مضمونی و تصویری عناصر فضای درونی قبرستان در نگاره مویه پسر بر مرگ پدر

	ریشه‌های مضمونی		رمزگان تصویری				همتایان
	عرفان	فرهنگ	نماد دینی	نماد سنتی	نماد اسطوره‌ای	نماد اجتماعی	بصری
شخصیت‌ها و مقبره	--	*	*	*	__	*	*
حریزه	*	*	*	*	*	*	*
آرامگاه	__	*	*	*	__	*	__
پیه‌سوز	*	__	__	__	*	__	__
گربه	__	__	*	__	__	__	__
درخت	*	*	*	*	*	__	*
درخت چنار	*	*	__	*	*	*	*
پرندگان و مار	*	*	*	*	*	*	*
پرچم	__	*	*	*	__	__	*
نهر	*	*	*	*	*	__	*

نتیجه‌گیری

بررسی بر روی مضمون و رمزگان تصویری نگاره مویه پسر بر مرگ پدر موجود در نسخه منطق‌الطیر مکتب هرات تیموری، به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین نگاره‌ها با مضمون عرفانی، نشان می‌دهد که نگارگر تا حد زیادی به محتوای اثر وفادار بوده و درعین‌حال با گزینش آزادانه و آگاهانه و استفاده از عناصر بصری رمزآمیز، تصویری بدیع را خلق کرده است. بروز جنگ‌ها و ناآرامی‌های سیاسی و اجتماعی که در طی قرن‌ها زندگی را بر همگان دشوار می‌نمود و باعث رشد ذهنیات مرگ‌اندیش شده بود، در دوره حکومت سلطان حسین بایقرا تا حد بسیاری از بین رفت. تأثیر این آرامش و ثبات را می‌توان در آثار خلق‌شده در این دوره شاهد بود. بااین‌وجود، چنانچه مشاهده شد این نگاره به مرگ و نیستی اشاره دارد. دو پلان مهم این نگاره، یکی در فضای بیرونی قبرستان و دیگری در فضای اندرونی، به ترتیب دنیای خاکی و زمینی در مقابل مرحله اتصال به عالم ملکوت و روحانی را تداعی می‌کنند. صرف‌نظر از موضوع نگاره که در مورد مرگ و ترک دنیا بوده، طیف رنگی خاکستری و فضای حاکم بر اثر و تمامی عناصری

که هنرمند در قالب نماد بدان‌ها اشاره می‌کند، تداعی‌کننده غم و شوریدگی و قریب‌الوقوع بودن مرگ است که عرفا و متصوفه بارها بدان تأکید داشته‌اند. این نوع تفکر که هنرمند از مکتب صوفیان وام گرفته در این نگاره که بازگوی باورهای عرفانی و فرهنگی می‌باشد، به‌خوبی نهفته است. رنگ‌های انتخاب‌شده و فضای کلی اثر بسیار تأثیرگذار و به مفهوم حکایت نزدیک است. استفاده از نمادهای به‌جا و درست بر این تأثیرگذاری افزوده است. هنرمند با ظرافت و بداعتی خاص به این موضوع پرداخته و اثری را با رمزگان تصویری غنی خلق کرده است. به‌علاوه نگاره، اطلاعات مفیدی درباره نحوه برگزاری مراسم تشییع‌جنازه در اواخر قرن نهم هجری ارائه می‌دهد و آداب و رسوم، البسه و پوشاک، معماری مقابر و غیره مردم آن روزگار را به‌خوبی معرفی می‌کند. نمادهایی که گاه در قالب رنگ‌هایی غنی نمودار می‌شوند مانند رنگ سبز، کرم (خودرنگ) و طلایی اشاراتی نهفته بر مفاهیم بنیادینی چون مرگ و عالم لاهوتی و نقش صوفیه دارند. مفهوم پیر طریقت یا شخص مقدس که روشنگر و هدایتگر است در عنصر آرامگاه و پیه‌سوز قابل‌مشاهده است و نمادهایی چون درخت چنار، نهر، پرندگان و مار همگی تأکیدی است بر مفهوم فلسفی مرگ و زندگی و توالی و تکرار آن، که نگارگر درنهایت استادی در قالب نمادهای مختلف و بسیار ظریف بدان‌ها اشاره داشته و مضمون عرفانی حیات پس از مرگ را مجسم نموده است.

فهرست منابع

۱.اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۷۷). ***اسطوره بیان نمادین.*** تهران: سروش.

۲.اشپولر، برتولد. (۱۳۵۱) ***تاریخ مغول در ایران.*** ترجمه محمود میرآفتاب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۳.اشرفی، م.م. (۱۳۹۶). ***از بهزاد تا رضا عباسی سیر تکامل مینیاتور در سده دهم و اوایل سده یازدهم هجری.*** ترجمه نسترن زندی، تهران: فرهنگستان هنر.

۴.آژند، یعقوب. (۱۳۸۹). ***نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران).*** ج۲. تهران: سمت.

۵.بینیون، لارنس؛ و همکاران. (۱۳۷۸). ***سیر تاریخ نقاشی ایران.*** ترجمه محمد ایرانمنش. تهران: امیرکبیر.

۶.پیراوی‌ونک، مرضیه؛ و میثم رضایی مهوار. (۱۳۹۱). «منطق‌الطیر عطار نیشابوری در آینه نگارگری». ***پیام بهارستان.*** (شماره ۱۸)، ۵۳-۳۷.

۷.تراجی، مرضیه. (۱۳۸۸). «بررسی نگاره‌های منطق‌الطیر عطار در مکتب هرات». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد.*** تهران: دانشگاه تهران.

۸.توبیهایی نجف‌آبادی، الهه؛ و زهرا فنایی. (۱۳۹۶). «تحلیل کاربرد رنگ در نگاره‌های معراج نامه میرحیدر بر مبنای جایگاه رنگ در قرآن مجید و احادیث». ***مطالعات هنر اسلامی.*** (شماره ۲۸)، ۱۱۹-۹۸.

۹.ثروتیان، بهروز. (۱۳۸۷). ***شرح راز منطق‌الطیر عطار.*** تهران: امیرکبیر.

۱۰.راوندی، عبداالله. (۱۳۷۷). ***النوادر الراوندی.*** قم: دارالحدیث.

۱۱.سیدرضوی، نسرین؛ و سعید زاویه. (۱۳۹۸)، «تحلیل نشانه-معناشناختی سوگ نگاره سوگواری پسر در مرگ پدر». ***مبانی نظری هنرهای تجسمی.*** (شماره ۸)، ۸۸-۷۷.

۱۲.شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۸). ***منطق‌الطیر عطار نیشابوری.*** تهران: سخن.

۱۳.شیرازی، علی‌اصغر؛ و صفورا قاسمی. (۱۳۹۱). «ریشه‌یابی آداب و رسوم ایلخانان در شاهنامه ابوسعیدی با تأکید بر نگاره‌های سوگواری». ***نگره.*** (شماره ۲۲)، ۳۸-۲۴.

۱۴.صفایی، علی، و رقیه آلیانی. (۱۳۹۴). «تحلیل الگوهاي فكري مولوي در نمادپردازيهاي حيوانی». ***مطالعات عرفانی.*** (شماره ۲۲)، ۱۸۸-۱۴۷.

۱۵.طباطبایی، سید محمدحسین. (۱۳۸۲). ***آداب زندگی پیامبر(ص) (سنن النبی).*** تهران: همگرا.

۱۶.طبرسی، حسن بن فضل. (۱۳۷۷). ***مکارم الاخلاق.*** قم: شریف رضی.

۱۷.طریحی، فخرالدین بن محمد. (۱۳۸۷). ***مجمع البحرین.*** ج۵. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

۱۸.عابددوست، حسین؛ و زیبا کاظم‌پور. (۱۳۹۵). «تحلیل ریشه‌ها و مفاهیم نقوش هندسی معماری دوره اسلامی در هنر کهن ایرانی». ***نگارینه هنر اسلامی.*** (شماره ۱۰)، ۵۶-۴۱.

۱۹.عالی، فاطمه. (۱۳۹۰). «مار در اساطیر و ادبیات فارسی». ***بهارستان سخن*** (شماره ۱۷)، ۱۳۰-۱۱۵.

۲۰.عربزاده، جمال، و تکتم حسینی. (۱۳۹۵). «تحلیل بصری نگاره شیخ مهنه و پیرمرد روستایی (کمال‌الدین بهزاد)». ***مبانی نظری هنرهای تجسمی***. (شماره ۱)، ۴۴-۳۳.

۲۱.کاشفی‌سبزواری، مولاناحسین. (۱۳۵۰). ***فتوت‌نامه سلطانی***. به اهتمام محمدجعفر محجوب. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۲۲.کوپر، جی. سی. (۱۳۷۹). ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***. ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.

۲۳.کفشچیان مقدم، اصغر؛ و مریم یاحقی. (۱۳۹۰). «*بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران*». ***باغ نظر***. (شماره ۱۹)، ۷۶-۶۵.

۲۴.گری، بازیل. (۱۳۶۹). ***نقاشی ایرانی***. ترجمه عربعلی شروه. تهران: عصر جدید.

۲۵.گلمبک، لیزا؛ و دونالد ویلبر. (۱۳۷۴). ***معماری تیموری در ایران و توران***. ترجمه کرامت‌الله افسر و محمد یوسف کیانی. تهران: سازمان میراث فرهنگی.

۲۶.ماهرالنقش، محمود. (۱۳۶۲). ***طرح و اجرای نقش در کاشی‌کاری ایران***. تهران: موزه رضا عباسی.

۲۷.نوری، میرزا حسین. (۱۴۰۸). ***مستدرک الوسائل***، ج۸. قم: مؤسسه آل البیت(ع).

۲۸.مرادخانی، علی؛ و نسرین عتیقه‌چی. (۱۳۹۷). «تفسیر نشانه‌شناختی رنگ از منظر حکمی در نگارگری ایرانی-اسلامی». ***رهپویه هنر***. (شماره ۱)، ۲۱-۵.

۲۹.مشبکی‌اصفهانی، علیرضا؛ و نرگس صفایی. (۱۳۹۵). «سیر پیدایش نقوش گیاهی در هنر صدر اسلام (با رویکرد ویژه به نقوش اسلیمی و ختایی)». ***نگارینه هنر اسلامی***. (شماره ۱۰). ۴۰-۳۳.

۳۰.مقدم‌ماهری، فریبا. (۱۳۹۴). «مطالعه تطبیقی درخت و نمادهای هنری آن در ایران باستان و هند باستان». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. تهران: دانشگاه تهران.

۳۱.مونسی‌سرخه؛ و همکاران. (۱۳۹۸). «نوع لباس و نمادهای رنگ در عرفان اسلامی». ***هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی***. (شماره ۴۴)، ۱۴-۵.

۳۲.نیکوبخت، ناصر؛ و سید علی قاسم‌زاده. (۱۳۸۷). «سمبولیسم نور و رنگ در عرفان ایرانی-اسلامی». ***مطالعات عرفانی***. (شماره ۸)، ۲۱۲-۱۸۶.

33.Bağcı, Serpil. (2004). "Old Imags for New Text and Contexts: Wandering Images in Islamic Book Painting". ***Muqarnas***. (vol 21), 22-31.

34.Barry, Michael. (2004), ***Figurative Art In Medievel Islam And Riddle of Bihzad of Heaet***. Paris: Flamarion.

35.Davis, Dick. (1998). ***Islamic Art in the Metropolitan Museum***. New York: Metropolitan Museum.

36.Eliade, Mircea. (1987). ***The encyclopedia of religion***. vol 4-13. Macmillan, N.Y.

37.Hillenbrand, Robert. (2007). "The Iconography of Islamic Art". ***Studies in Honour of Robert Hillenbrand***. Edinburgh: Edinburgh University press.

38.J. Grube, Ernst. (1967). ***The Seventeenth-Century Miniatures***. New York: Metropolitan Museum.

39.Mattison, Chris.Snake. (1999), ***The Essential Visual Guide to the world of snakes***. London: DK puldishing.

40.Necipoğlu, Gülru. (1990). "From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles". ***Muqarans***. (vol 7), 136-171.

41.Swietochowski. G. Lukens, Maria. (1976). ***The Fifteenth- Century Miniatures***. New York: Metropolitan Museum.

42.Uluç, Lale. (2008). "The Common Timurid Heritage of the Three Capital of Islamic Arts". ***Istanbul, Isfahan, Delhi; 3 Capitals of Islamic Art, Masterpieces from the Louvre collection***. Istanbul: Sakip Sabanci Müzesi, 39-53.

43.URL 1: http://www.metmuseum.org

44.URL 2: http://www.thewalters.org.

45.URL 3:http://www.freersackler.si.edu

46.URL 4:http://www.bl.uk

47.URL 5: http://www.prinstonartgallery.org